

od principů socialistického realismu určitě sloužil, ale zakázán nikdy nebyl, protože po celou dobu sedmdesátých a osmdesátých let se nacházel ve fondu filmů určených pro filmové kluby a mohl se v jejich síti uvádět, jak mohu doložit z vlastní zkušenosti.

Ve výčtu eventuálních nepřesností by zajisté bylo možné pokračovat. Byly by to však připomínky dílem okrajové (otázka faktografických nepřesností), dílem neadekvátní vzhledem k zaměření i poslání tohoto lexikonu. Václav Březina nehodlal psát vědeckou publikaci. Netají se určením pro nejširší masu zájemců, kteří očekávají hlavně obrysové přiblížení děje. Proto se vydání ujalo nikoli specializovanější, náročněji orientované nakladatelství, nýbrž nakladatelství Cinema, které navíc prosadilo i ono sporné procentuální ohodnocování. V naznačeném směru kniha svůj účel určitě plní. Jde o dosud jedinou publikaci, která v úplnosti shrnuje produkci dlouhometrážních českých, případně též koprodukčních zvukových filmů (včetně i některých sporných položek, jakými jsou např. Duvivierův *Golem* z roku 1936, který byl na Barrandově spíše jen natáčen, než že by se jednalo o plnohodnotný česko-francouzský projekt, nebo Weiszovu *Píseň nemilovaného* z roku 1982, která se nikdy nedostala do českých kin, protože francouzský koproducent zkrachoval a natočený materiál byl soudně zabaven). Rozhodně si tedy Březinova publikace zaslouhuje uznání jako průkopnické dílo, které jistě není prosto chyb, avšak poskytuje základ i inspiraci dalším lexikografům.

Jan Jaroš

Německé úvahy o sebereflexivnosti filmu

Film und Kritik. Heft 2: Selbstreflexivität im Film.

Ed. Frank Amann, Siegfried Kaltenecker, Jürgen Keiper.

Stroemfeld, Basel – Frankfurt am Main 1994, 96 stran.

„Im Spiegelkabinett der Illusionen.“ Filme über sich selbst.

Ed. Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius.

Schüren, Marburg 1996, 136 stran.

(Arnoldshainer Filmgespräche, Band 13.)

Problematika tzv. sebereflexivnosti filmu, toho, jak se film zaměřuje sám na sebe, jak se sám v sobě „zrcadlí“, ¹⁾ se v posledním období stala tématem široce zpracovávaným, svým způsobem i módním. Lze poukázat například na obsáhlou monografii Roberta Stama, na poslední knižní práci slavného Christiana Metze, na disertaci Haralda Schleichera či na polský sborník *Kino o kinie*. ²⁾

1) Objevují se i další terminologické varianty, jako *autoreflexivnost* či pouze *reflexivnost* (s poukazem na to, že výraz sám už zahrnuje sémantický rys zvratnosti, obrácenosti na sebe). Význam zřejmě poněkud užší nese termín *autotematičnost* (*autotematismus*, *autotematizace*).

2) Srov.: Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, MI 1985; Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris 1991; Harald Schleicher, *Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini*. Tübingen 1991; *Kino o kinie czyli o autoświadomości sztuki filmowej*. Ed. Ewelina Nurczyńska-Fidelska – Zbigniew Ratko. Łódź 1993. – V literatuře dostupné v češtině se zmíněné problematiky dotýkají dvě studie V. V. Ivanova a tištěné ve sborníku *Tartuská škola* (Praha 1995). Srov. též: Petr Málík, *Tartuské lekce sémiotického myšlení o filmu*. „Iluminace“ 8, 1996, č. 3, s. 147 – 153.

O tom, že zájem o otázky sebereflexivnosti filmu trvá, svědčí mj. dvě novější německé publikace, které zde chceme představit.

Druhé – a jak se zdá, i poslední³⁾ – číslo ambiciózního periodika *Film und Kritik* zahrnuje sedm studií spjatých vazbou k centrálnímu pojmu sebereflexivnosti; většinu autorů tvoří mladší badatelé, kteří zatím nejsou mezinárodně známí, ale najdeme tu i příspěvek renomovaného Karla Siereka (dnes profesora na Svobodné univerzitě v Berlíně) a zkrácený překlad jedné kapitoly z knihy proslulého amerického teoretika kultury Fredrica Jamesona *The geopolitical aesthetic* (London 1992). Záběr otištěných prací přitom sahá od koncentrace na obecné teoretické otázky a na klasifikaci podob sebereflexivnosti – Kay Kirchmann, *Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität* (Mezi sebereflexivností a sebereferenčností. Úvahy o estetice obrácení na sebe jako filmové modernosti,⁴⁾ s. 23 – 37); Thomas Christen, „Who's in charge here?“ *Die Thematisierung des Erzählens im Film* („Kdo je tady odpovědný?“ Tematizace vyprávění ve filmu, s. 39 – 53) – přes zkoumání specifiky vyhraněných oblastí filmu (rané období vývoje filmu, experimentální film, dokumentární film), a to na konkrétních příkladech – Dominique Blüherová, *Am Anfang war das Dispositiv* (Na počátku byl aparát, s. 66 – 70); Siegfried Kaltenecker, *Im Schatten der Objekte. Über die Reflexionen eines anderen Selbst in Matthias Müllers AUS DER FERNE – THE MEMO BOOK* (Ve stínu objektů. O reflexích jiné identity ve filmu Matthiase Müllera Z DÁLKY – PAMÁTNÍK, s. 71 – 84); Jürgen Keiper, *Film auf Leinwand, 3 x 4 m. Selbstreflexivität in Filmen von Elfi Mikesch und Herbert Schwarze* (Film na plátně, 3 x 4 m. Sebereflexivnost ve filmech Elfi Mikeschové a Herberta Schwarzeho, s. 85 – 95) – až k analýze díla význačných tvůrčích osobností: Karl Sierek, *Verwechseln und Vergleichen. Spiegelung und Reflexion in DIE LACHENDEN ERBEN (Max Ophüls, D 1932)* (Zaměňování a srovnávání. Odraz a reflexe ve filmu SMĚJÍCÍ SE DĚDICI, s. 55 – 65); Fredric Jameson, *High-Tech-Kollektive im späten Godard* ([asi] Kolektivy období rozvinuté techniky v Godardově pozdním díle, s. 5 – 22).

Také druhá publikace má svým způsobem periodický charakter. Vyšla v knižní řadě shrnující výsledky pravidelně konaných tzv. Arnoldshainských hovorů o filmu (Arnoldshainer Filmgespräche), které pořádá Evangelická akademie v Arnoldshainu nedaleko Frankfurtu nad Mohanem (Evangelische Akademie Arnoldshain).⁵⁾ Jednání s tématem sebereflexivnosti se konalo v červnu 1995. Sborník uveřejněný v roce následujícím obsahuje vedle materiálů vycházejících z tohoto jednání ještě několik dalších tematicky příbuzných studií. Mezi autory nacházíme některá jména známá už z *Film und Kritik*. Kay Kirchmann je zde zastoupen jednak přetiskem své práce *Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität* (s. 67 – 86), jednak dalším, analytickým článkem, znovu se objevuje rovněž Karl Sierek. Texty se zřetelně dělí na dvě skupiny: na jedné straně stojí příspěvky teoretického a úvahového charakteru – vedle Kirchmannovy studie Stefan Reinecke, *Wenn das Kino über sich selbst staunt* (Když film nad sebou samým žasne, s. 9 – 15); Karl Sierek, *Transit oder: Das Elend der Reflexion* (Přechod aneb Bída reflexe, s. 17 – 30); Katharina Sykorová (Sykora), *Paragone. Selbstreflexivität im vorfilmischen Bild* (Paragone. Sebereflexivnost v předfilmovém obrazu, s. 31 – 56); Norbert Bolz, *Die Zukunft der Zeichen. Invasion des Digitalen in die Bilderwelt des Films* (Budoucnost znaků. Invaze digitálnosti do světa filmových obrazů, s. 57 – 65); Lars Henrik Gass, *Poröse Bilder. Das Kino reflektiert seinen Ernstfall* (Porézní obrazy.

3) Vydavatelé v redakční předmluvě ohlašují třetí číslo, jež má být věnováno komikovi Roscoe „Fatty“ Arbucklovi; to však dosud – pokud je mi známo – vydáno nebylo.

4) Překlad názvů studií může být vzhledem k tomu, že autoři často využívají specifiky němčiny (a také angličtiny), narážek a víceznačností, někdy jen přibližný.

5) Z dřívějších arnoldshainských sborníků srov. např.: *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*. Ed. Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius. Marburg 1993.

Film reflektuje vážnost své situace, s. 87 – 93) –, na druhé straně rozboru konkrétních filmů: Kay Kirchmann probírá *Muže s kinoaparátom* (Dziga Vertov, s. 95 – 103), Werner Schneider *8 1/2* (Federico Fellini, s. 105 – 115), Reinhard Middel *Bartona Finka* (Ethan a Joel Coenovi, s. 117 – 125) a Ernst Karpf *Hráče* (Robert Altman, s. 127 – 135).

Přehled obsahu obou publikací už naznačil, že v nich nemůžeme hledat plně systematické a vnitřně konzistentní poučení o problematice sebereflexivnosti filmu. Jejich zajímavost a inspirativnost tkví naopak v tom, že exponují pluralitu, mnohost přístupů, osvětlování otázek sebereflexivnosti z různých hledisek, někdy i velmi odlišných a obtížně slučitelných.

Čtenáři se tak předkládá řada rozličných návrhů na vymezení povahy a rozsahu pojmu sebereflexivnosti; zdá se, že tu je nutno počítat přinejmenším se čtveřicí aspektů: V prvním případě jde o tematizaci filmu uvnitř filmu, tematizaci jeho produkce a recepce, jeho úlohy ve společnosti, jeho vyjadřovacích prostředků a vývoje těchto prostředků atd. Další podobu sebereflexivnosti představuje uzavření do filmového univerza, kdy se referenční rovinou filmu stává opět film, nikoli něco vůči filmu vnějšího, „svět“. (Na zmíněné rozlišení klade důraz Kay Kirchmann, který se snaží i o diferenciaci terminologickou: pro potlačení vztahu k mimofilmové realitě volí speciální označení *sebereferenčnost*.) Jindy vystupuje do popředí fakt, že film reflektuje – a to ve dvojím smyslu: odráží i činí předmětem úvahy – svou vlastní utvořenost, konstruovanost, principy a možnosti svého rozvoje, svou vztaženost k aktivitě tvůrčího autorského subjektu, svou zaměřenost na diváky (mj. Thomas Christen, Dominique Blüherová). Snad lze konečně označit jako sebereflexivní i možno říci implicitní protějšek k tomuto postupu, tedy zvýraznění osobité struktury filmu, specifické, neskrývané artificiální uspořádanosti, projevující se např. nápadnými symetriemi, paralelismy, prací s variacemi (Karl Sierek v *Text und Kritik*). I z tohoto bezpochyby značně širokého rámce ovšem leckterý autor vybočuje; tak Siegfried Kaltenecker chápe sebereflexivnost filmu jako sebereflexi subjektu, jako konstrukci a situování „já“. Někdy se pak sotva ubráníme jistému údivu nad tím, co všechno lze při dostatečně umné argumentaci do sféry sebereflexivnosti zahrnout.

S mnohostí názorů na povahu filmové sebereflexivnosti se pojí mnohost ve volbě metodologických nástrojů, koncepčních bází, které mají napomoci uchopení problematiky. V jednom případě jsou východiskem osvědčené přístupy dějin umění, jindy filozofující estetika, uplatňuje se pojmový aparát naratologie, psychoanalýzy, bachtinovská koncepce dialogičnosti i myšlenky Michela Foucaulta. Někteří autoři se ovšem nevyhýbají ani esejistickým úvahám a subjektivním impresím.

Konečně při četbě narážíme na zajímavou otázku místa sebereflexivnosti ve vývoji filmu a existence reprezentativních, „vzorových“ sebereflexivních filmů. Na jedné straně se sebereflexivnost zjevně spíná s moderním filmem, s pokusy o inovaci filmového vyjadřování, prosazujícími se v zásadě od šedesátých let (právě z této doby pocházejí kanonická díla, která „nelze nechat stranou“, jako je Felliniho *8 1/2*), na straně druhé se ukazuje, že schopnost sebereflexe a sklon k ní provázejí film od jeho prvopočátků: jak dokládají Dominique Blüherová a Stefan Reinecke, už kolem roku 1900 vznikaly filmy exponující akt natáčení filmu a divácké reakce při promítání; Reinecke objevuje sebereflexivnost dokonce ve filmech bratří Lumièrů. Jiný závažný moment představuje hodnotový aspekt: přináší uplatnění sebereflexivnosti ve filmu nutně také určitou kvalitu (estetickou náročnost, modernost, kritičnost)? Tažení proti takovému názoru podniká v arnoldshainském sborníku Karl Sierek.

Není tu místo na podrobnou charakteristiku obsahu jednotlivých studií. Zastavme se tedy aspoň u několika význačných bodů:

Teoreticky a filozoficky nejambicióznější je bezpochyby výklad Kaye Kirchmanna o sebereflexivnosti a sebereferenčnosti (závažnost studie podtrhuje i opakované otištění). Uplatnění sebereferenčnosti, ztráty vztahu k mimofilmové realitě, spojuje Kirchmann s poznávací skepsí moderny,

která odmítla víru v prostou korespondenci mezi lidským vnímáním a tím, co je „vně“. Modernímu filmu se sám film stává jedinou veličinou, k níž se může vztahovat. Postmoderní film se pak zakládá na citování moderní sebereferečnosti. To, co bylo pro modernu problémem a krizovým momentem, představuje pro postmodernu jen předmět nezávazné hry.

Zmínku si zaslouží také studie Kathariny Sykorové: Sykorová, profesorka dějin umění v Bochumi, se k filmu dostává velkou oklikou. Východiskovým bodem je pro ni dnes už málo známý estetický termín *paragone* (italsky „srovnání, podobnost“). Označovala se tak vzájemná soutěž, střetání mezi uměními, vedoucí k jejich sebevymezení, k pokusům o stanovení jejich hierarchie a v souvislosti s tím charakteru jejich vztahu ke skutečnosti (determinovaného protikladem *imitatio – inventio*); pochopitelně se s tím spojoval akcent na sebereflexi. Po důkladném výkladu o situaci v malířství se autorka snaží hledat (ovšem už na ploše značně menší) analogické projevy sebevymezení v oblasti filmu (reflexe vlastní povahy ve vztahu k jiným, „starším“ médiím, reflexe vlastní konstrukce reality a fikce, srovnávání „oka“ kamery a lidského oka).

Obě uvedené německé publikace jsou tak nesporně podnětným čtením pro každého, kdo se zajímá o problematiku sebereflexivnosti, a samozřejmě i pro toho, kdo sleduje současné trendy myšlení o filmu.

Petr Mareš

Příběh Wendersova pohledu

Wim Wenders: *Dech andělů. Výbor z kritik, esejů a rozhovorů.*

Aurora, Praha 1996, náklad 2 000 výtisků, cena 175 Kč.

„To vše znamená, že filmy visí na povrchu věcí,“ cituje třiačacetiletý Wim Wenders filmového teoretika Kracauera v jedné ze svých prvních kritik na Nekesův film *Kelek*. Z řady citací, provázejících kritické juvenilie pozdějšího režiséra, které téměř výlučně pocházejí z oblíbených rockových (rock'n'rollových) písní, je snad jediná tato vybrána z historie myšlení o filmu. Přes tento zjevný nepoměr můžeme Wima Wenderse označit mimo jiné za svébytného filmového myslitele.

Z Wendersových kritik, esejů a rozhovorů, tak jak nám je předkládá výbor *Dech andělů*, ovšem plyne, že autorovo psaní je neoddělitelnou součástí koncízního celku, jehož těžiště nelze přesně lokalizovat. Nespočívá totiž výslovně ani v „dělání“ filmů, ani v přemýšlení nad nimi. Pokoušet se tento celek rozčlenit na teorii a praxi je stejně pošetilé jako v jeho filmech preparovat obsah od formy. Film ve Wendersově pohledu (jeho klíčové slovo) má také co do činění s tím, co autor označuje jako film imaginární (stať *Dějiny imaginárního filmu*, s. 130 – 132), jímž můžeme rozumět jakousi zónu, z níž filmy vyrůstají; kromě děl dokončených tam patří také ty filmy, které z nejrozumnějších důvodů nevznikly a zůstaly v zárodku, v mysli autorů či na papíře scenáristů. Tím to však nekončí: do Wendersova pojmání celku přirozeně patří způsob, jakým je film prezentován, stejně jako to, jak a v jakých podmínkách ho divák přijímá, teprve v jeho hlavě se (dobrý) film poskládá dohromady a skrze obraz a příběh se protne citový a myšlenkový svět autora se světem divákovým. Ale ani zde není film hotov, což demonstruje článek *Pro Ingmara Bergmana (ne o něm)* (s. 128 – 129), kde Wenders popisuje proměnlivou a rozporuplnou historii vlastní